

SOBRE LA DATACIÓN ALARCONIANA DE «LA BELLEZA IDEAL»

M^a Dolores ROYO LATORRE
Colegio Universitario de Teruel

En su valiosa monografía sobre Pedro Antonio de Alarcón el profesor Montesinos¹ se mostraba reticente ante la datación establecida por el escritor guadijeño para sus *Novelas cortas*, al publicarlas, distribuidas en las tres series de *Cuentos amorios* (1881), *Historietas Nacionales* (1881) y *Narraciones inverosímiles* (1882), como volúmenes iniciales de la colección de sus *Obras completas*. Y es que Alarcón —y Montesinos fue el primero en advertirlo— solía asignar a sus relatos, retocados e impresos repetidas veces, en una suerte de corrección inacabable, las fechas de las versiones iniciales, aunque entre éstas y las definitivas mediasen muchos años (treinta en el caso extremo de *El amigo de la Muerte*², con lo que ello implica de evolución personal y de maduración artística). Aun reconociendo lo que de vanidad hay —no cabe duda— en esas verdades a medias, el dato no sería demasiado relevante si no ocultara a veces algo más que el deseo del escritor de mostrarse a los veintipocos años —y aún menos— en posesión de unos recursos adquiridos muchos de ellos en realidad tras décadas de ejercicio literario. La extremada puntilliosidad de Alarcón, su recelo ante hipotéticas acusaciones de plagio, explican algunas inexactitudes cronológicas³, pero la distorsión intencionada de la fecha obedece también en ocasiones a otros motivos, el principal

¹ *Pedro Antonio de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1977.

² El relato lleva la fecha de 1852, que corresponde a la primera versión, aparecida en *El Eco de Occidente*. De 1882 es la versión definitiva, la de *Narraciones inverosímiles*.

³ Vid. M. D. Royo Latorre, «Alarcón en sus relatos: el problema de la originalidad creadora», *Insula*, 535 (julio, 1991), 13-15.

ese afán de Pedro Antonio por probar la inmutabilidad de sus ideas, obsesión acrecentada en su edad madura, y de la que es paradigmático el caso de *La belleza ideal*.

La belleza ideal es un cuento humorístico basado en un divertido equívoco: el de Enrique, un joven cordobés ansioso de gloria y aventuras, que, creyendo haber encontrado a la mujer de sus sueños en su primer viaje a Madrid, descubre en ella con horror, tras una noche de desvarios, fruto de su calenturienta imaginación, a una simple patrona de huéspedes ansiosa de clientela para su fonda. La historia de ese primer —y único— chasco sentimental, contada por su protagonista desde la perspectiva que dan los años («Hace ya muchos años»), tiene su origen en la lectura diaria y enfebrecida («desde la cruz a la fecha») de *El Observador*, periódico madrileño que llega a producir en su cerebro de joven e inexperto provinciano efectos semejantes a los que en don Quijote suscitara la lectura de los libros de caballería. El propio Enrique hace mención del héroe cervantino al evocar la «especie de locura» que a los diecinueve años, atraído por una falsa imagen de la corte, lo impulsó a abandonar su pueblo en busca de ideales bastante menos nobles, desde luego, que los de su ilustre antecesor:

«Pues bien; enterado, como podéis ver, de la topografía y crónica madrileñas; creyendo a puño cerrado en todas las conspiraciones, robos, secuestros, coronaciones de actrices y demás cosas extraordinarias que me contaba *El Observador*; y presa, por añadidura, de un vivísimo deseo de topar con alguna de aquellas mujeres que veía retratadas en las novelas, y que en nada se parecían a las de mi pueblo, tomé el portante hacia Madrid por esos caminos de Dios», *Obras*, 81⁴.

El inicio de la aventura no puede ser más prometedor: la presencia de una hermosa mujer en el vagón de primera donde Enrique se dispone a hacer el trayecto de Aranjuez a Ma-

⁴ Cito por la edición de Luis Martínez Kleiser, *Pedro Antonio de Alarcón, Obras completas*, Madrid, Fax, 1968³.

drid, parece la concreción de sus fantasías juveniles. Nada más lejos, sin embargo, de las ensoñaciones románticas, forjadoras de etéreas imágenes femeninas, que el opulento físico de la desconocida, tan del agrado del joven, por otra parte:

«¡Qué perfil! ¡Qué torso! ¡Qué talle! ¡Qué blancura la de su garganta, y qué peto el de su vestido! ¡Qué flujo y reflujo el de su respiración! ¡Cómo se hinchaba de suspiros la potente ola de su redondo seno! ¡Qué sístole y diástole tan provocador trabajaba sordamente por destruir el muro de su corsé!

¡Ah! Yo maldigo de la escuela literaria que abominó de las mujeres gordas. ¡Una robusta matrona sabiamente modelada por una modista vale más que todas las éticas del romanticismo!», *ibíd.*, 83.

La belleza ideal es, en mi opinión, el más acabado ejemplo de esa propensión alarconiana a parodiar el romanticismo en que el escritor se formó y al que tan vinculado, a pesar suyo, permaneció toda su vida. El capítulo II, previo al encuentro, sitúa el inicio de la acción en una hermosa tarde de primavera, una de esas tardes que —fuerza del tópico— se convierten en marco propicio para la eclosión del amor, asociado inevitablemente —por algo es primavera— a la juventud. La conciencia de la capacidad devastadora del tiempo apunta en el velado *carpe diem* («porque en esas tardes nuestro ser nos avisa de que un hombre es la mitad de algo y no un todo completo, de que cada cual tiene en el mundo su media naranja, y de que la juventud se evapora *sicut nubes, quasi aves, velut umbra*»). Pero el carácter paródico del cuento repercute necesariamente en el registro adoptado por el narrador al plasmar el ambiente en que va a desarrollarse su frustrada historia de amor. La descripción tiene un marcado carácter digresivo que lleva a Enrique a justificar su inclusión en el relato en aras del «sentido filosófico» del mismo. La poética pintura —así se anuncia— de esas tardes primaverales tendrá como principal fuente de inspiración el amor, asociado al revivir de la naturaleza, una naturaleza de lo pequeño dibujada con rasgos de humor y con su

correspondiente dosis de prosaísmo consciente y premeditado. Sirva de ejemplo un breve pasaje (la secuencia es demasiado extensa para reproducida íntegramente):

«Todas las tardes, no bien se pone el sol rubicundo de *Tau-ro*, *Géminis* o *Libra*, empiezan los grillos a tocar la bandurria entre las matas de habas, y las ranas de los pantanos a remedar la gaita gallega. Entonces principian a coquetear, a decirse amores y a bailar en cielos y tierra todos los átomos cadavéricos del año anterior y todos los átomos de fuego del año que ha de venir. Las hojas secas de la primavera pasada abonada la planta nueva, cubierta ya de botones. La podredumbre se convierte en aroma; la muerte en vida. Los miasmas se visten de limpio, y a fuerza de valsar en alas del viento, logran captarse la voluntad de los álamos negros y contraer matrimonio con los mimbres y los panjiles», *ibíd.*, 81.

Una peculiaridad de *La belleza* es el encabezamiento de los capítulos con citas de poetas españoles, todos los cuales, salvo Meléndez, pertenecen a los siglos XVI y XVII. Como Góngora, que, pese a no figurar entre los poetas favoritos de Alarcón⁵, está representado con unos versos del romance de *Angélica y Medoro* que sirven de lema al capítulo III:

«Los campos les dan alfombras,
los arbustos pabellones,
la apacible fuente sueño,
música los ruiseñores.
No hay verde fresno sin letra,
ni blando chopo sin mote;
si un valle Angélica suena,
otro Angélica responde».

⁵ En su defensa de una concepción eminentemente idealista del arte, Alarcón considera la lírica gongorina admirable por el ingenio de su construcción, pero falta de la pasión que, a su entender, define la genuina creación artística:

«La poesía, lo mismo en Lucano que en Góngora, de melodía celeste que es su naturaleza, convirtiéndose en lenguaje humano. Presidió, pues, la razón, o por mejor decir, el ingenio allí donde los sentidos interiores del alma aquilataban antes la belleza», «Revista musical. A propósito de Macbeth», *La Discusión*, 26-IX-1858. (Apud. C. De Coster, *Pedro Antonio de Alarcón, Obras olvidadas*, Madrid, Porrúa, 1984, 252).

Los versos preludian el encuentro de Enrique y la mujer misteriosa. Es una deliciosa tarde de primavera, como las descritas, y aunque el marco —un vagón de primera clase— dista mucho de parecerse al escenario del romance gongorino, todo presagia, desde la óptica de Enrique, la feliz culminación de la tarde en una ardiente noche de amor con la desconocida. El carácter humorístico del cuento queda subrayado por estos y los demás versos que abren los distintos capítulos, ya que el lirismo que las situaciones sugieren tiene su contrapunto en el prosaísmo del frustrante desenlace.

Y junto a Góngora, el poeta sevillano de orientación clasicista Pedro de Quirós, cuyos versos

«Tórtola amante, que en el roble moras,
endechando en arrullos quejas tantas,
mucho alivias tus penas, si es que cantas,
y pocas son tus penas, si es que lloras»⁶.

introducen el capítulo siguiente (IV), que principia, como el anterior, con otro encuentro (esta vez en la estación de Atocha): el de la hermosa Antonia (así se llama la viajera) con su marido, hombre tosco, gordo, «de esos que no gustan a ninguna mujer», según Enrique, que no parece considerar al inesperado rival obstáculo para sus planes. Una vez más la intención paródica subyace en la elección de los versos, eco del tema clásico de la tórtola enamorada. La tórtola es en el cuento de Alarcón una «pichona», apelativo cariñoso usado por el marido de Antonia como primera salutación a su mujer («—Ven por aquí, pichona»), y los arrullos las frases que ambos se dicen al oído, frases cuyo contenido exclusivamente crematístico sólo conoceremos, con Enrique, al final de la historia.

También el poeta valenciano Gaspar Gil Polo está presente en el relato de Alarcón. Sus versos de la *Diana enamorada*

⁶ Son los versos iniciales de un madrigal, recogido en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, B.A.E., 32, 422.

«Volvió a sus juegos la fiera
y a sus llantos el pastor,
y de la misma manera
ella queda en la ribera
y él en su mismo dolor».

preceden al capítulo V y último, resolución, también en clave de parodia, de la «terrible» escena soñada por Enrique con la que concluía el capítulo anterior: la onírica visión de una Antonia convertida en trágica *prima donna* adquiere corporeidad, y otra Antonia, ésta solícita y real, penetra en su dormitorio, dejando sobre la mesita de noche algo que suena «con el retintín de un arma», circunstancia que produce en el joven un estremecimiento de placer. Un breve diálogo entre la pareja aboca a la pregunta clave de Enrique («¿Cómo pagarle...?»), que, deshaciendo un malentendido —el suyo— provocará otro —el de Antonia—, despechada al creerse en presencia de «un petardista», un vulgar estafador. La reacción de la mujer enfrenta a Enrique con la prosaica realidad, al permitirle comprobar que la supuesta pistola llevada por la belleza como defensa ante las eventuales iras del marido burlado no es otra cosa que el deayuno con que la obsequiosa pupilera pretendía asegurarse al cliente: una jicara de chocolate. La metamorfosis del objeto, imaginado por el joven a partir del sonido que produce al ser colocado sobre la mesilla, es paralela a la que a sus ojos sufre «la belleza ideal», bruscamente apeada de su pedestal de diosa y convertida en «una pupilera romántica y cursi, que os lleva quince reales diarios por vivir en vuestra compañía, por haceros la cama, por servirlos el chocolate!». Aclarado el error, la historia se resuelve en una doble frustración: la de Antonia —«la fiera»—, al creerse víctima de una estafa, y la de Enrique —«el pastor»—, al ver desvanecerse sus románticas fantasías amorosas, estableciéndose así un paralelo burlesco entre el desenlace de la escena y los versos de Gil Polo que la preludian. Irónicamente, Enrique va a encontrar un primer consuelo a su frustración erótica, tras su huida vergonzante de la casa de Antonia, en lo mismo que la ocasionó: un chocolate

tomado en el café Suizo, con el dulce añadido de una ensaimada. Como el vino de Lázaro, el chocolate hiere primero y luego devuelve la salud al herido.

La colección de *Cuentos amatorios*, donde Alarcón recoge finalmente este relato, incluye a continuación otro de factura muy similar: *El abrazo de Vergara*. Más breve que *La belleza* (la mitad de extensión, aproximadamente), *El abrazo* concentra la acción en la berlina de una diligencia, donde el protagonista («el autor»), que viene de París, despliega todas sus artes de seducción ante una bella desconocida que él cree extranjera por lo ininteligible de los sonidos con que ella responde a sus requiebros. La llegada de la noche alienta las esperanzas del seductor, que, amparado en las sombras, y creyendo ya predispuesta a la dama intenta abrazarla, momento en el cual el vehículo se detiene, permitiendo a la extranjera, que ha llegado a Vergara, donde la espera su marido, desasirse de los brazos de su adorador, al tiempo que se despide de él «en el castellano más puro que se habla en Castilla la Vieja». Una simple tarjeta de visita, perdida en un rincón de la berlina, desvela al frustrado amante la identidad de la mujer misteriosa: una corsetera, de nombre Luisa, que vive en la madrileña —y castiza— calle de Alcalá.

Estamos, como puede verse, ante un caso de chasco muy parecido, en esencia, al sufrido por Enrique con su pupilera, con su «belleza ideal». Pero entre ambos relatos se observan importantes diferencias, que inclinan la balanza a favor de *La belleza*, refundición, seguramente, de *El abrazo de Vergara*, y superior como construcción narrativa (el recurso a los temas interliminares, haciendo de ellos elementos orgánicos dentro del conjunto es buena prueba). Los dos llevan la fecha de 1854, pero sólo de *El abrazo* conocemos una versión (*El Eco de Occidente*) que corresponda a ese año. La primera versión documentada de *La belleza* (la de *La América*) es, por el contrario, cuatro años posterior, y aunque el dato no sea concluyente, sorprende que un escrito de 1854 no aparezca en *El Eco*, donde

aparecieron tantos otros de Alarcón, incluido *El abrazo*. Resulta además difícil imaginar en el Alarcón de 1854 la ironía de que, por boca de Enrique, protagonista de *La belleza*, hace gala al referirse a los estragos causados en su cerebro por la lectura de «un periodiquito liberal» (*El Observador*), siendo como era por entonces un combativo defensor de las ideas liberales, defensa que en él llegaría a adoptar, por la impulsividad de su carácter, ribetes de demagogia revolucionaria⁷. Justo treinta años después, en *Historia de mis libros* (1884), su «testamento literario», Alarcón definirá *La belleza ideal* como una de sus «narraciones más libres de dibujo y más subidas de color», justificando su presencia en las *Obras completas* por el «pensamiento sano y hasta [...] ascético» que encierra. La nada subrepticia moraleja final, con Enrique deshaciéndose en reflexiones sobre las causas de su amargo desengaño («¡Horror, execración al sensualismo artístico, a la idolatría de la figura humana, a la adoración de la forma por la forma»), supone el triunfo definitivo de la belleza espiritual sobre la simple hermosura física, moraleja coincidente con la de *El coro de ángeles*, otro «cuento amatorio» escrito, al igual que el anterior, «a la edad de veinte años», según declara Alarcón en *Historia*, olvidando sin duda que la fecha asignada a *El coro* en sus *Obras completas* era 1858, año de la primera versión conocida de *La belleza ideal* (el escritor, nacido en 1833, tenía entonces veinticinco años, y no veinte). Si tenemos en cuenta este dato y el posterior reconocimiento —también en *Historia*— de la prioridad cronológica de *El coro* respecto a *La belleza*, la duda que-

⁷ Son los tiempos de la Vicalvarada, con Alarcón al frente de los insurrectos en Granada; los tiempos de *La Redención*, efímero periódico anticlerical y antimilitarista, fundado por él mismo; del antimonárquico diario *El Látigo*, que Alarcón llegó a dirigir, y desde el cual, tras los seudónimos de «El Zagal» y «El hijo pródigo», lanzaba sus furibundos —y chispeantes— ataques. (Cf. M. Catalina, *Biografía de D. Pedro Antonio de Alarcón*. En *Pedro Antonio de Alarcón, Obras completas*, ed. cit., 1899-1913; L. Martínez Kleiser, *D. Pedro Antonio de Alarcón. Un viaje por el interior de su alma y a lo largo de su vida*. También en *Obras*, págs. V-XXXII. Sobre la actividad periodística de Alarcón vid. H. Hespelt, «Alarcón as editor of *El Látigo*», *Hispania*, XIX (1936), 319-336; J. Grau, «Pedro Antonio de Alarcón, periodista», *Gaceta de la prensa española*, n.º 114 (1958), 2-51).

da definitivamente disipada, pues se confirman como primeras versiones de ambos relatos las impresas en *La América* en 1858 (8 de julio para *El coro*, y 8 de agosto para *La belleza*), revelándose así pleno de sentido el carácter complementario de los dos cuentos —trágico el uno, humorístico el otro—, como el propio Alarcón advertía en su «testamento literario».

Cuatro años median, pues, entre la datación alarconiana de *La belleza ideal* (1854) y la fecha real (1858). La tergiversación cronológica es premeditada, pues ese lapso ha sido decisivo en la evolución personal del escritor, que, con artículos como *Los pobres de Madrid* (1857) y *Fanny* (1858)⁸, ha empezado a manifestar los indicios del pensamiento reaccionario que lo caracterizará hasta su muerte. Retomando la idea motriz, la escena bufa que constituía toda la acción en *El abrazo de Vergara* (éste sí de 1854), decide, cuatro años después, desarrollarla en un argumento vertebrado, con más fina e intencionada ironía, con una más amplia gama de recursos para divertir y, sobre todo, con conclusión moral explícita, y es esa conclusión lo que le permite, al ofrecer el nuevo cuento —*La belleza ideal*— como producto, también, de su primera juventud (los revolucionarios veinte-veintiún años de 1854), demostrar «que la tesis de mi Discurso sobre la Moral en el Arte⁹ no ha sido [...] flamante convicción de mi edad madura, sino regla constante de toda mi vida literaria» (*Historia, Obras*, 9).

⁸ En estos artículos de crítica sobre las obras homónimas de Ortiz de Pinedo (adaptación de un original francés) y Feydeau, Alarcón expresa su rechazo a los postulados realistas, argumentando razones éticas y estéticas (los artículos pueden verse en *Obras*, 1780-1782 y 1772-1774, respectivamente).

⁹ El Discurso, leído el 25 de febrero de 1877, defiende las ideas de Moral y Belleza como categorías indisociables que deben constituirse en objetivos prioritarios de la creación artística. La controversia que suscitó inmediatamente no fue sino prolongación de la provocada dos años atrás con la publicación de *El Escándalo*, primera de las novelas de tesis de Alarcón.